



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

"You people are not watching enough television!" Nach-Denken über Serien und serielle Formen

Köhler, Kristina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-55130>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Köhler, Kristina (2011). "You people are not watching enough television!" Nach-Denken über Serien und serielle Formen. In: Blanchet, Robert; Köhler, Kristina; Smid, Tereza; Zutavern, Julia. Serielle Formen. Von den frühen TV-Serien zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schueren, 11-36.

Kristina Köhler

«You people are not watching enough television!»

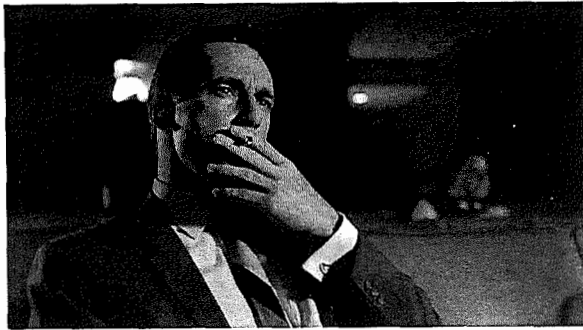
Nach-Denken über Serien und serielle Formen

Mit Don Draper im Kino: Medienhistorische Vexierbilder in MAD MEN

Manhattan zu Beginn der 1960er Jahre, irgendwo zwischen Madison Avenue und Greenwich Village. Ein ganz normaler Arbeitstag in der Werbeagentur Sterling Cooper, Hauptschauplatz der US-amerikanischen Serie MAD MEN (AMC seit 2007): Während im Großraumbüro die Schreibmaschinen klappern, die Telefonate gestöpselt werden und im Konferenzraum mit ebenso viel Scotch wie Eloquenz um die Gunst eines Kunden geworben wird, zieht sich Kreativchef Don Draper, charismatische Hauptfigur der Serie, in den dunklen Vorführsaal eines Kinos zurück. Schwebend gleitet die Kamera durch das Halbdunkel des Raums über die nahezu menschenleeren Sitzreihen hinweg auf die Kinoleinwand und den projizierten Film – vielleicht ein früher Resnais? Mit sonorem Singsang dringt eine französische Frauenstimme aus dem Off und breitet sich im Saal aus. Lethargisch nähert sich die Kamera Don Draper, der, umhüllt vom Rauch seiner Zigarette, die Leinwand fixiert, und verharret – fast einen Moment zu lange – auf dessen Gesicht. Ohne den Blick von der Leinwand zu wenden, führt Draper die Zigarette zum Mund, lässt sie aufglühen... Schnitt – Szenenwechsel – schon sind wir zurück im hektischen Treiben der Werbeagentur.

Obschon diese Szene aus der Folge «The Benefactor» (S.02.E.03) nur wenige Sekunden dauert, hat sie unzählige Diskussionen und Spekulationen im Internet angeregt. «Does anyone have a guess what French movie Don was watching?», fragen Fans auf Foren und Blogs zur Serie und «posten» mehr oder weniger filmkundige Hypothesen zu Titel und Regisseur des gezeigten Films.¹ «There had to be some significance in this!», beharrt

1 Stellvertretend für die vielen Diskussionen und Mutmaßungen sei auf folgende Blogs und Internetseiten verwiesen: <http://blogs.amctv.com/mad-men/talk/2008/08/foreign-film.php>; <http://www.lippsisters.com/2008/09/10/the-mystery-that-will-never-be-unfurled>; http://www.televisionwithoutpity.com/show/mad_men/the_benefactor.php?page=3 (jeweils Zugriff am 25.01.2011).

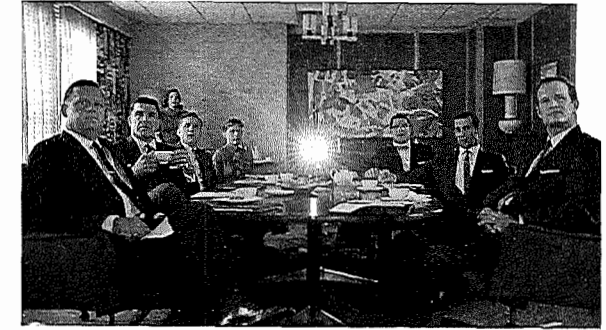


1–2 «Mais où sont les neiges d'antan?» Mit Don Draper im Kino. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).

ein Fan, der die in ihrer Unbestimmtheit irritierende Szene kaum anders denn als cinephilen Hinweis lesen mag.² Was macht Don Draper mitten am Tag im Kino? Welchen Film schaut er sich an? Und weshalb? Da auch Serienautor und -produzent Matthew Weiner auf Nachfragen von Fans nicht preisgibt, um welchen Film es sich handelt,³ wird dies wohl eines der vielen ungelösten Rätsel und Puzzleteile bleiben, welche die Serie über mehrere Staffeln hinweg um die handlungstreibende Frage «Who is Don Draper?» auslegt und von denen wir häufig nicht einmal wissen, ob es sich überhaupt um bedeutungsvolle Fährten handelt. Viel entscheidender

2 Die Annahme, die Szene im Kino müsse bedeutungsvoll sein, wird noch verstärkt durch die enigmatische Inszenierung, die in vielerlei Hinsicht typisch für den visuellen Stil der Serie ist: Die dichte, rauchverhangene Atmosphäre im Kinosaal, die sonore Frauenstimme, die schwebende Kamera, die Dons Gesicht taxiert und dennoch kaum Einblick in dessen Gedanken- oder Gefühlswelt gewährt – mit dem Zusammenspiel all dieser Elemente evoziert die Serie kaum verbalisierbare und doch wahrnehmbare Dissonanzen, welche ihre wie aus einem Werbefilm anmutende Bildästhetik mit feinen Haarrissen und Brüchen durchziehen.

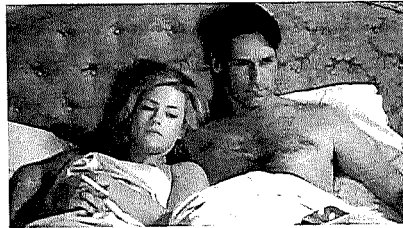
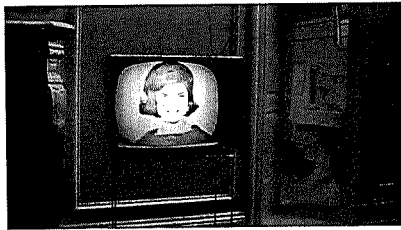
3 Nach der Identität dieses Films befragt, gibt Weiner lediglich zur Auskunft: «It's a very rare French film. A film by – a famous director. I won't tell you the name. I won't say the title. I'll never tell. Because I don't have the rights to it.» (zitiert nach <http://www.lippsisters.com/2008/09/10/the-mystery-that-will-never-be-unfurled/> [Zugriff am 25.01.2011]).



3–4 Serie in der Serie: Eine Folge von THE DEFENDERS wird in der Werbeagentur projiziert. MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).

als die genaue Identifizierung des Films ist vielleicht auch, dass sich in dieser Kino-Szene der cinephil-nostalgische Gestus zu verdichten scheint, über den MAD MEN sich fortlaufend in Bezug zur Filmgeschichte setzt. In zahlreichen Anspielungen zitiert, kolportiert und rekurriert die Serie auf Versatzstücke der Kinokultur der 1960er Jahre und scheint dabei ebenso vom europäischen Autorenkino eines Fellini, Bergman oder Antonioni wie vom amerikanischen Genre-Kino Billy Wilders oder Douglas Sirk inspiriert.⁴ Neben den expliziten und benennbaren Filmziten auf der Dialogebene verschmelzen die zahlreichen Rückgriffe auf Ausstattung, Kostüme, mimetisch-gestisches Schauspiel-Repertoire sowie Erzähl- und Bildstereotype des Kinos der 1960er zu einer Bildsprache, die – so ließe sich zuspitzen – Filmgeschichte zuvorderst als Stilzitat wieder auferstehen lässt. Die Serie zeigt uns die 60er Jahre also nicht in erster Linie, wie sie «tatsächlich» waren, sondern vielmehr, wie wir sie aus zahlreichen Filmen und Fernsehserien der Zeit zu kennen und zu «erinnern» meinen; damit gibt sie sich

4 Dem dichten Netz cineastischer Anspielungen gehen zahlreiche Blogs (vgl. zum Beispiel der Blogbeitrag von Deborah Lipp auf [Lippsisters.com](http://www.lippsisters.com/2009/07/24/the-movie-references/) [http://www.lippsisters.com/2009/07/24/the-movie-references/ (Zugriff am 25.01.2011)]) und viele der zuletzt erschienenen Buchpublikationen zu MAD MEN nach, vgl. Vargas-Cooper 2010; Butler 2011.



5-8 «You people are not watching enough television»: Fernsehen am Valentinstag und das Attentat auf JFK als Medienereignis in MAD MEN (Universal/Lionsgate/AMC).

zugleich als selbstreflexive Auseinandersetzung mit Mediengeschichte zu erkennen.

Referenzfolie dieser stilistischen Rückbezüge bildet freilich nicht nur das Arsenal der Kinokultur, sondern auch jenes des Fernsehens. Mit den 1960er Jahren situiert sich die Serie in einer Zeit, die durch den massiven Aufschwung des Fernsehens geprägt ist; gezeichnet wird das Porträt einer Gesellschaft, die lernt, mit dem neuen Medium umzugehen und es in ihren Alltag zu integrieren (vgl. Newcomb 2011). «You people are not watching enough television!», mahnt Agenturchef Roger Sterling seine Mitarbeiter, den Anforderungen der Werbebranche im Zeitalter des aufkommenden Massenmediums nachzukommen (S.01.E.10). Gleichsam parallel und kontrastierend zur Kinoszene verweist die Folge «The Benefactor» auch auf die wachsende Bedeutung des Fernsehens: Nur einige Tage nach Dons Kinobesuch lässt der Mitarbeiter Harry Crane im abgedunkelten Konferenzsaal der Werbeagentur (per Filmprojektor) einen Ausschnitt der CBS-Serie THE DEFENDERS (1961–1965) vorführen. Er hofft, den Marketing-Leiter der Kosmetikfirma «Belle Jolie» als Sponsor für die um so kontroverse Themen wie Abtreibung angelegte Serienfolge gewinnen zu können. Auch wenn ihm dies schlussendlich nicht gelingt, zeigt sich sein Chef beeindruckt – und richtet ein eigenständiges Television Department ein, zu dessen Leiter (und einzigem Angestellten) er Crane befördert. Das Fernsehen bestimmt nicht nur zunehmend das Geschehen in der Werbeagentur, es beansprucht auch in der privaten Sphäre einen zentralen Platz: Wenn Don nach der Arbeit in das Einfamilienhaus in der Vorstadt

Ossining kommt, sitzen die Kinder vor dem Fernseher oder sind bereits davor eingeschlafen. Und auch der romantisch geplante Valentinstag endet nach verpatzter Romanze in einem Hotelzimmer, wo sich Don und seine Frau Betty die Übertragung von Jacky Kennedys Führung durch das Weiße Haus anschauen – ein nationales Medienereignis, das CBS und NBC im Februar 1962 ausstrahlten (S.02.E.01). Die sich über mehrere Staffeln hinweg steigende Präsenz des Fernsehens kulminiert (zumindest vorläufig) in der finalen Folge der dritten Staffel, in welcher sich die legendären Ereignisse vom 22. November 1963 um das Attentat auf Präsident Kennedy mit den fiktiven Geschehnissen der Serie verflechten.

Zwischen erstem und zweitem «goldenen Zeitalter des Fernsehens»

Diese hier nur kurz skizzierten Szenen deuten bereits an, dass sich die Serie MAD MEN als Reflexion von Mediengeschichte und -kultur der 1960er Jahre lesen lässt. In Hinblick auf Thema und Konzeption des vorliegenden Bandes interessiert mich an diesen Medien-Bildern vor allem, wie hier medienhistorische Konstellationen sinnlich erfahrbar werden, die auch die Diskurse zu neueren TV-Serien wie LOST (ABC 2004–2010), THE SOPRANOS (HBO 1999–2007) oder eben MAD MEN prägen. Im zweiten Teil dieser Einführung sollen die in MAD MEN angelegten medialen und historischen Vexierbilder auf eine theoriegeschichtliche Ebene übertragen und zum Ausgangspunkt für ein Nachdenken über zeitgenössische TV-Serien produktiv gemacht werden, wie wir es mit dem vorliegenden Band zu vertiefen und voranzutreiben hoffen. Bezeichnend ist ja, dass die medienhistorischen Konstellationen zwischen Leinwand und Fernsehbildschirm nicht nur in der Serie verhandelt werden, sondern auch den Kontext und Standort von MAD MEN in der Serienlandschaft des neuen Jahrtausends bestimmen. Zielt die Serie einerseits auf eine mediale Wiederbelebung der 1960er Jahre, so ist sie andererseits ein zeitgenössisches Medienprodukt – und insbesondere ein prominentes Beispiel für die jüngsten Entwicklungen der US-amerikanischen Fernsehlandschaft, die sich unter dem Label der *Quality Television Series* derzeit großer Popularität erfreut. Mit ihrer komplexen und wenig vorhersehbaren Erzählstruktur um Don Draper, die über Ellipsen und Leerstellen die Zuschauer herausfordert und einbezieht, mit den vielschichtig gezeichneten Figuren und nicht zuletzt ihrem «cinéastischen Stil» weist MAD MEN wichtige Züge der sogenannten Qualitätsserien auf (vgl. Blanchet in diesem Band). Zugleich kleidet sich die Serie über ihre thematischen sowie stilistischen Anleihen in eine historische Patina, die mediale Darstellungs-

formen der 60er Jahre nachstellt. Wie in einem Vexierbild schimmert so im Format zeitgenössischer amerikanischer Qualitätsserien ein historisiertes Porträt der 60er Jahre auf, während dieses umgekehrt zur Hintergrundfolie für die Aushandlung aktueller Themen und Darstellungsformen wird. Damit – so scheint mir – setzt sich die Serie in ein Wechselverhältnis, das ähnliche medienhistorische Konstellationen herstellt wie die jüngeren Diskurse zu den derzeitigen Quality Television Series.

Bereits 1996 bezeichnete der amerikanische Fernsehwissenschaftler Robert J. Thompson das Aufkommen der Qualitätsserien als «zweites goldenes Zeitalter des Fernsehens», als eine Renaissance hochwertiger Produktionen, die an die Blütezeit in den 1950er und 1960er Jahren erinnert. Auf ganz ähnliche Weise wie Thompsons Rede vom «zweiten goldenen Zeitalter» scheint auch *MAD MEN* eine medienhistoriografische Klammer zwischen der Fernsehkultur der 1960er und jener der 2000er Jahre aufzumachen (vgl. Thompson 2011). Insbesondere die Vorführung von *THE DEFENDERS*, einer populären Serie der frühen 1960er Jahre, die Thompson in die Traditionslinie des ersten goldenen Zeitalters einreicht (1996, 26f), verdeutlicht den rückbezüglichen Bogen, über welchen *MAD MEN* zwei als herausragend geltende Epochen der Fernsehgeschichte miteinander verwebt.⁵ Wenn sich *MAD MEN* als Erfolgsserie der 2000er Jahre auf TV-Serien der 60er Jahre wie *THE DEFENDERS* bezieht, scheint das sogenannte Qualitätsfernsehen also gleich in doppeltem Sinne evoziert: zum einen als (thematisches und stilistisches) Zitat innerhalb der Serie, zum anderen als Neuauflage eines qualitativ hochwertigen Fernsehens. Die Medienkultur der 1960er Jahre und deren mediale Reinszenierung schieben sich somit wie zwei zeitliche Schichtungen ineinander und setzen sich mit all ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden gegenseitig ins Relief. So lässt sich fast jede Aussage, die Roger Sterling, Don Draper & Co. über das Fernsehen machen, auch als (mitunter gebrochene, ironisierende oder kontrastierende) Reflexion auf das Fernsehen der 2000er Jahre beziehen. Sterlings «You people are not watching enough television», wird so auch zur ironisch-spielerischen Adressierung der *MAD MEN*-Zuschauer, über welche die Fernsehserie einen stärkeren TV-Konsum, und damit in gewisser Weise auch sich selbst, empfiehlt.

5 Die Ineinsetzung der beiden Fernsehserien wird zudem dadurch betont, dass die *MAD MEN*-Folge nach dem Titel der in ihr zitierten *DEFENDERS*-Folge «The Benefactor» benannt ist.

Quality Television Series als Herausforderung an Serientheorien – Ein theoriegeschichtlicher Problemaufriss

Thompsons frühe Charakterisierung der Quality Television Series dient auch Mitherausgeber Robert Blanchet als Ausgangspunkt für seine Überblicksdarstellung *Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien*. Ausgehend von den zwölf Kriterien, mit denen Thompson (1996) das Phänomen Quality-TV kennzeichnete, führt Blanchet in den Gegenstandsbereich des vorliegenden Bandes und die damit verbundenen Grundbegriffe ein. Während sich Thompson auf Serien der 1980er und 1990er Jahre bezieht, zeichnet Blanchet insbesondere die Veränderungen seit Mitte der 1990er Jahre nach und aktualisiert Thompsons Überlegungen durch zahlreiche Beispiele jüngerer Serien.

Parallel und komplementär zu Robert Blanchets Einführung in das Feld der Qualitätsserien möchte ich die Frage nach den Quality-TV-Serien im Folgenden theoriegeschichtlich und methodologisch wenden. Denn zeitgenössische Prime-Time-Serien wie *THE SOPRANOS*, *LOST* oder eben *MAD MEN* – das ist bereits mehrfach diagnostiziert worden – markieren nicht nur einen Wandel der Serienlandschaft, sondern verändern auch das theoretische Nachdenken über Serien und Serialität. So weist die amerikanische Film- und Fernsehwissenschaftlerin Roberta Pearson darauf hin, dass sich die Serienforschung zur Zeit in einer Übergangsphase befinde. Folgt man ihrem bildlichen Vergleich, geht es Serienforschern ähnlich wie den Überlebenden des Flugzeugabsturzes aus der Erfolgsserie *LOST*: Ebenso wie die Gestrandeten auf der mysteriösen Pazifikinsel fortlaufend mit Unsicherheiten und Rätseln konfrontiert sind, müssen Wissenschaftler sich angesichts des tiefgreifenden Wandels der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen damit auseinandersetzen, dass scheinbar etablierte Prämissen der Serienforschung nicht mehr unhinterfragt als sicheres Terrain gelten können (vgl. Pearson 2007, 256).

In diesem Sinne möchte ich die teilweise recht verschlungenen Pfade der über verschiedene Disziplinen angelegten Landkarte bisheriger Serienforschung in großen Schritten abschreiten und einige der Fokus- und Paradigmenwechsel skizzieren, die sich mit Aufkommen der Qualitätsserien abzeichnen. Aus welchen Disziplinen, mit welchem Erkenntnisinteresse, unter welchen Annahmen wurde bisher über Fernsehserien und Serialität nachgedacht? An welchen Stellen fordern die sogenannten Qualitätsserien eine kritische Revision oder Erweiterung bisheriger Prämissen? Stellvertretend für die weit umfassendere Theoriegeschichte der Fernsehserie möchte ich den derzeitigen Wandel von Theoriekonzepten und -begriffen an drei Diskurssträngen nachzeichnen. Diese fokussieren zunächst Fragen

der Qualität und kulturellen Wertigkeit, sodann Fragen der Medienspezifik und schließlich Konzepte des Zuschauers.

«Gutes» oder «schlechtes» Fernsehen? Fragen kultureller Wertigkeit

Schon der Begriff «Quality Television Series» und dessen Bezug auf die Kategorie der Qualität markiert, dass sich Diskurse zu aktuellen Prime-Time-Serien (mehr oder minder explizit) inmitten von Aushandlungen medialer Wertigkeiten bewegen. «Schon wieder!» – ist man versucht hinzuzufügen. Denn solche Debatten haben für kaum ein anderes Medium so hartnäckig Bestand wie für das Fernsehen, prägen sie doch bereits frühe Theorieansätze. Diese entstehen in den USA der 1950er Jahre zunächst im Umfeld der soziologisch und sozialpsychologisch orientierten Medienwirkungsforschung (vgl. Mikos 2002) und sind ähnlich wie letztere von einem medienskeptischen Impetus motiviert, der in Sorge um die gesellschaftliche Wirkung des Massenmediums fragt: «Was macht das Fernsehen mit dem Zuschauer?». Die Antwort, die Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz «How to Look at Television» (1954) formuliert, ist ebenso eindeutig wie vernichtend: Aufgrund seiner trivialen Inhalte, schablonenhaften Figuren und stereotypen Darstellungsformen verdumme und entmündige das Fernsehen den Zuschauer. Zudem führe es zu einer Art von «Fernsehsüchtigkeit», bei der es «durch seine bloße Existenz zum einzigen Bewusstseinsinhalt wird und durch die Fülle des Angebotes die Menschen ablenkt von dem, was eigentlich ihre Sache wäre und was sie eigentlich angeht» (Adorno 1971, 51–56).

Mit ähnlich pejorativem Grundton richten sich frühe Fernsehtheorien – selbst wenn sie nicht wie bei Adorno als umfassende Kapitalismus- und Ideologiekritik angelegt sind – gegen Serien- oder Reihensendungen, die aufgrund ihrer formalen wie inhaltlichen Wiederholungen als Inbegriff eines uninspirierten Programms gelten. So «lästert» die deutsche Fernsehkritikerin Anne Rose Katz 1960 über das Reihenformat und dessen amerikanische Provenienz:

In Amerika, dem klassischen Land des Fernsehens, wo angeblich Milch und Honig aus dem Bildschirm fließen, feiert die Reihensendung [...] Triumphe. Das hat Columbus sicher nicht gewollt, doch sind aus seiner Entdeckerstory natürlich gut und gern hundertvierundzwanzig Folgen zu schneiden. [...] Der wohlherzogene Fernseher aber nimmt die Reihensendung hin wie der wohlherzogene Kantinenesser seine stets gleichbleibenden Abonnements-Mahlzeiten: montags Bohnen, dienstags Reis ... und das jahrelang. Schließlich schützt die Sendereihe vor Überraschungen, guten wie bösen, und vor zu großen Strapazen auf Seiten des Empfängers. Denn sie macht auch ihm, je länger je lieber, das Fernsehen bequemer. So wirkt die x-mal multiplizierte

Sendung als Sofa gleichermaßen für den Geist des Produzenten wie des Konsumenten und lädt zum Fernsehen aus, respektive zum Ausruhen ein.

(Katz 1960, 134f)

Eine solche Kritik greift nicht nur den skeptischen Grundton früher Fernsehtheorien auf, sondern steht im Kontext einer weiteren Kultur- und Diskursgeschichte des Seriellen, die seit dem Aufkommen moderner Industriegesellschaften im 19. Jahrhundert immer wieder zwischen zwei gegensätzlichen Polen oszilliert. So knüpft die Abwertung des Serienformats im Fernsehen insbesondere an jene Serialitätsdiskurse an, wie sie seit den 1920er und 1930er Jahren im Zuge der industriellen Massenfertigung aufkommen und sich in zahlreichen kulturphilosophischen Debatten wie auch der Filmtheorie niederschlagen (vgl. Winkler 1994; Schweinitz 2006). Unter Schlagwörtern wie «Standardisierung» oder «Konfektionierung» wird das Serielle zum Emblem einer mechanischen und vermeintlich seelenlosen Form der Wiederholung. Etwa zur gleichen Zeit – wenn auch in entgegengesetzter Auslegung – entdecken die Avantgarden in Kunst, Musik, Literatur und Tanz das Innovationspotenzial von Variation und Wiederholung. In der asemantisch geprägten Logik des Seriellen sehen sie eine Alternative zu referentiellen Darstellungsweisen und nutzen die Offenheit serieller Ordnungsmuster als willkommene Infragestellung des traditionell auf Geschlossenheit abzielenden Werkbegriffs (vgl. Blättler 2010; Penzel 2010).

Diese doppelte Codierung – einerseits als redundante «Wiederkehr des Immergleichen», andererseits als innovatives Kompositionsprinzip – bestimmt die Theoriegeschichte des Seriellen im 20. Jahrhundert über lange Zeit und verknüpft sich mit Diskursen zur vermeintlichen Serialität der Massenmedien. Eben diesen Konnex unterzieht Umberto Eco in seinem vielzitierten Text «Die Innovation im Seriellen» (1988 [1984]) einer grundlegenden Revision. Den vermeintlichen Gegensatz von Wiederholung und Innovation überführt er in eine postmoderne Ästhetik, die das Serielle nicht mehr als defizitär im Vergleich zum originären Werk versteht, sondern als Potenzial von Differenzen und Verschiebungen erkennt. Im Sinne eines Gedankenexperiments regt er schließlich an zu überlegen, wie sich die Sicht auf einzelne Serienfolgen verändern würde, wenn sie nicht über ihr Wiederholungsformat bestimmt wären, sondern als eigenständige ästhetische Texte analysiert würden. So schlägt er vor,

die heutigen Serienprodukte aus der Sicht einer zukünftigen Ästhetik [zu betrachten], die den Sinn für die Originalität als Wert wiedererworben hätte. Stellen wir uns eine Gesellschaft des Jahres Dreitausend vor, in der aus Gründen, die ich hier nicht ausmalen will, neunzig Prozent der heutigen Kultur-

produktion verschwunden wären und von allen TV-Serien nur eine einzige *Columbo*-Folge überlebt hätte. Wie würden wir dieses Werk dann lesen? Würden wir die Originalität bewundern, mit der es der Autor verstanden hat, einen kleinen Mann im Kampf mit den Mächten des Bösen darzustellen? [...] Würden wir diese kraftvolle, bündige, eindringliche Darstellung der Stadtlandschaft eines industriellen Amerika schätzen? Würden wir dort, wo das Serial mit knappen Zusammenfassungen operiert, weil alles schon in den vorausgegangenen Folgen gesagt worden ist, womöglich eine hohe Kunst der Synthese erblicken, eine sublimale Fähigkeit, in Andeutungen zu sprechen?

(Eco 1988, 179f)

Betrachtet man die Lobgesänge, mit denen Fernsehkritiker wie -wissenschaftler derzeit die Komplexität von Qualitätsserien wie *Lost* oder *THE SOPRANOS* preisen, scheint es fast so, als hätte sich die von Eco vorgeschlagene Verlagerung von einer sozio-kulturellen Debatte um Wertigkeiten des Wiederholungsformats hin zu einer ästhetisch orientierten Lesart einzelner Texte bereits realisiert – und zwar ganz ohne das von ihm beschworene dystopische Zukunfts-Szenario. Denn spätestens mit dem Aufkommen und dem Erfolg von Prime-Time-Serien seit Mitte der 1990er Jahre hat sich der Tonfall der akademischen Serienforschung merklich geändert. An die Stelle des ideologiekritischen Unbehagens früher Fernsehtheorien rückt nun ein «nahezu einhelliger Diskurs der Bewunderung» (Kirchmann 2010, 61). Wie Eco dies antizipiert hatte, gilt die Eloge der Komplexität jüngerer Qualitätsserien weniger dem Wiederholungsformat als vielmehr einzelnen Serientexten, die von Fans und Wissenschaftlern akribisch analysiert werden.⁶

Bezeichnend für diese Rhetorik der Aufwertung ist, dass sie sich über zahlreiche Vergleiche mit etablierten Kunstformen wie dem Roman oder dem Kino konstituiert.⁷ So postulierte beispielsweise Peter Krämer 1996, die amerikanischen TV-Serien seien «besser» als das Kino. Seither hat sich die Rede vom «cinéastischen» Stil oder der «Leinwandästhetik» der jüngeren US-amerikanischen Serien exponentiell verbreitet. Dabei sind es nicht nur Fernsehkritiker und -wissenschaftler, die intertextuelle Vergleiche

6 Diese Verlagerung von der Fokussierung der Serie als Format hin zu einer werkimmanenten Betrachtungsweise lässt sich auch an der Forschungsliteratur ablesen. Während fernsehwissenschaftliche Studien – jenseits der einschlägigen Fanliteratur – bis in die 1990er Jahre eher auf Format und Gattung der Fernsehserie abzielten, ist zuletzt eine so noch nie dagewesene Vielzahl von Publikationen zu einzelnen Serien erschienen. Stellvertretend sei hier auf die bei I.B.Tauris erscheinende Reihe «Reading Contemporary Television» verwiesen, die einzelnen Serien wie *SEX AND THE CITY* (HBO 1998–2004), *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005) oder *THE L WORD* (Showtime 2004–2009) ganze Sammelbände widmet (kritisch dazu: Schwaab 2010).

7 Vgl. z. B. Kulish, Nicholas (2006) «Television You Can't Put Down.» In: *New York Times Online* v. 10.9.2006 [www.nytimes.com/2006/09/10/opinion/10sun3.html (Zugriff am 25.01.2011)].

an die Serien herantragen; vielmehr ist mit dem Begriff des sogenannten Quality Television – das befindet Jane Feuer bereits 1984 – auf eine Ästhetik und Produktionsform verwiesen, die bewusst Anleihen bei hegemonial anerkannten Kunstformen macht, um ein bestimmtes Publikum zu adressieren. Auch wenn Feuer sich für einen analytisch-deskriptiven Umgang mit dem Begriff der Qualitätsserien ausspricht (vgl. Feuer 2007, 148), birgt dieser – wie vielfach kritisiert wurde (vgl. u.a. Brunsdon 1990 und 1998; Nelson 2006; McCabe / Akass 2007) – eine Reihe von Problemen. Fraglich ist zum Beispiel, ob man mit dem Begriff «Qualitätsfernsehen» jemals über Debatten um die Wertigkeit von Fernsehen hinauskommt oder nicht vielmehr Vorstellungen von kulturellen Hierarchien – wenn auch in umgekehrter Form – fortschreibt. Denn während die Vergleiche mit dem Kino einerseits aufwertende Allianzen entstehen lassen, ziehen sie andererseits eine empfindliche Demarkationslinie durch die Fernsehlandschaft, die entlang des Qualitäts-Begriffs in vermeintlich «gutes» und «schlechtes» Fernsehen eingeteilt wird (vgl. Feuer 2003). Die Rede vom «guten» Fernsehen droht dabei auch immer, den Trivialitätsverdacht zu erneuern und zu perpetuieren; denn nur vor der Negativfolie «schlechter» Fernsehsendungen, wenn nicht gar der Vorstellung vom Fernsehen als minderwertigem Medium an sich, kann sich das vermeintliche Qualitätsfernsehen absetzen und profilieren.⁸

«It's not TV»? Fragen der Medienspezifität

Jüngst hat auch Herbert Schwaab darauf verwiesen, dass mediale Vergleiche von Fernsehserien und Kino dazu tendieren, «das Medium zu verleugnen und eine bestimmte Form von Quality Television, das sich stärker auf dem Terrain von Film und Kunst verortet, als bestimmende Form televisueller Unterhaltung zu naturalisieren» (Schwaab 2010, 135). Was als Distinktion angelegt war, verschärft sich somit zur Negation des Mediums. Dies tritt besonders deutlich in dem viel kommentierten Werbespruch des amerikanischen Kabelbetreibers HBO zu Tage, der sein Programm unter der Devise «It's not TV. It's HBO», an ein (inzwischen nicht mehr ganz so) kleines, distinguiertes, dafür umso kaufkräftigeres Publikum zu verkaufen sucht. Auf die Problematik solcher Diskurse reagierten amerikanische Fernsehwissenschaftler um Marc Leverette zuletzt mit dem Sammelband *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (Leverette / Ott / Buck-

8 Noch umfassender formuliert Charlotte Brunsdon, das Fernsehen werde damit zum negativen Bezugspunkt eines kulturellen Systems, in dem sich Hochkultur maßgeblich über die Abgrenzung von einer Populärkultur konstituiere, deren wichtigster Repräsentant das Fernsehen sei: «Television secures the distinction of all nontelevisual cultural forms» (Brunsdon 1998, 61).

ley 2008) und erklärten den Abgrenzungsgestus des «not-TV» (freilich nicht ganz ironiefrei) zum zentralen Konzept und Ausgangspunkt ihrer Analysen. Eine der vielen Fragen, denen sich die Serienforschung der 2000er Jahre zu stellen hat, ist also: Wie können wir über Fernsehserien nachdenken, wenn diese als vermeintlich «anderes» Fernsehen, wenn nicht gar «etwas Anderes als Fernsehen» in Erscheinung treten?

In ihrer Tendenz zur Loslösung oder gar Negation von Fragen der Medienspezifität unterscheiden sich aktuelle Seriendiskurse markant von früheren Ansätzen, die dezidiert auf die mediencharakteristische Ausprägung von Serialität abzielten. Noch in den 1970er bis 1990er Jahren nahmen Ansätze der Fernsehwissenschaft das Serienformat als strukturelle Entsprechung der das Medium konstituierenden Serialität in den Blick. Diese Engführung von Serie und Serialität basierte im Wesentlichen auf der Annahme, dass sich das Fernsehen über seinen unaufhörlichen Sende- und Programmfluss konstituiere, der seine Zeitlichkeit über die regelmäßige Ausstrahlung von Sendungen rhythmisiere. Unter dem Begriff des *flow* hatte Raymond Williams den seriellen Programmfluss als Struktur und Effekt, als «charakteristische Organisation und deshalb auch [...] charakteristische Erfahrung» (2001 [1974], 33) beschrieben – und die technologische Basis des Rundfunksystems damit zugleich zum Spezifikum seiner kulturellen Form erklärt. Ähnlich imaginierte auch Stanley Cavell (2001 [1982]) die materielle Basis des Fernsehens als einen Strom (*current*), welcher verschiedene Verfahren der Serialisierung zeitigte. Vor dem Hintergrund dieser konzeptuellen Engführung von Serialität und Programmfluss rücken in den 1970er bis 1990er Jahren vornehmlich solche Spielformen der Fernsehserie in den Blick, die ebenso fließend und unabschließbar wie der televisuelle *flow* selbst schienen: Die Endlosserie, insbesondere die Daily Soap, avancierte zum privilegierten Untersuchungsgegenstand damaliger Fernseh- und Serienforschung.⁹

Gleiches, vielleicht gar in noch stärkerer Ausprägung, gilt auch für Ansätze der Forschung im deutschsprachigen Raum, die auf eine Bestimmung der Serie als «mediencharakteristische Form» (Faulstich 1994, 47) des Fernsehens abzielten. So argumentiert Knut Hickethier, durch die Einrichtung wiederkehrender Programmplätze entstehe «eine regelmäßige und kontinuierliche – und damit auch serielle – Produktion des Programms. [...] Das Strukturprinzip des Programms wird damit zum Strukturprinzip der Produkte» (Hickethier 1991b, 12). Ähnlich befindet Werner Faulstich, die Serialität des Programms korrespondiere einerseits mit ökonomischen

9 Für die zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen der 1990er Jahre zum Thema der Daily Soaps sei hier nur beispielhaft verwiesen auf Allen 1985 und 1995; Frey-Vor 1992; Schneider 1995 und Mikos 1994a und 1994b.

Formen der Produktion «in Serie» und «dem programmierten Sehen der Zuschauer und ihrem Verlangen nach standardisierten Erlebnis- und Handlungsmustern und Figuren» (Faulstich 2008, 33). Charakteristisch für den Zugriff auf die Idee einer fernsehspezifischen Serialität ist also, dass diese unterschiedliche Ebenen der Fernsehbetrachtung miteinander verbindet: Serialität bildet nicht nur das Strukturprinzip des Programms, sondern auch die «ästhetische Grundkategorie» (Faulstich 1982) des Fernsehens und dessen privilegiertes Erzählprinzip, prägt darüber hinaus Produktionsabläufe sowie Rezeption und Fernsehnutzung – ein Zusammenspiel, welches über den aus der Filmtheorie entlehnten Begriff vom «Dispositiv» schließlich selbst eine Konzeptualisierung erfährt (vgl. Sierke 1991; Hickethier 1991a und 1995).

«Das Problem dabei war», resümiert Faulstich (1994, 48) rückblickend, «daß Serie so fernsehspezifisch aber gar nicht zu sein schien.» Diese Erkenntnis, die sich zunächst in einem erweiterten, vor allem narratologisch geprägten Serialitätsbegriff niederschlug,¹⁰ ist gerade auch in den letzten beiden Jahrzehnten mit dem Wandel von Fernseh-Technologie, -Distribution und -Rezeption zunehmend virulent geworden. So mag die Vorstellung eines Zuschauers, der seine Lieblingsserie zu festen Sendezeiten vor dem heimischen Fernseher goutiert, noch bis in die 1990er Jahre dem dominanten Rezeptionsmodell entsprochen haben. Doch angesichts der Möglichkeiten, Serien per DVD, Streaming oder Download jederzeit und jeden Ortes auf dem Fernsehbildschirm, Rechner oder mobilen Empfangsgerät sehen zu können, scheint ein solch eindimensionales Bild der Rezeption überholungsbedürftig. Damit erfährt auch die einstmals enge Parallelführung von Serie und fernsehspezifischen Formen von Serialität eine Entkopplung. Diese Zäsur spiegelt sich in neueren Konzeptionen der Fernsehwissenschaft, die vermehrt vom *post-broadcast-television* (vgl. Turner / Tay 2009) oder gar vom Zeitalter des *post-television* (vgl. Leverette / Ott / Buckley 2008) sprechen. Damit sind Konzepte angeboten, die den pluralisierten Erscheinungsformen von Fernsehen im Zusammenspiel mit DVD und Internet gerecht zu werden versuchen und darauf hinweisen, dass es, anders als noch in den 1980er und 1990er Jahren, zunehmend

10 Eine gewisse Scharnierfunktion zwischen fernsehspezifischem Serialitätsdenken und einem erweiterten Verständnis des Seriellen bilden Ansätze, die seit den 1990er Jahren auf dem Gebiet der Erzähltheorie entstanden sind und sich als einer der produktivsten Bereiche jüngerer Serienforschung erwiesen haben (vgl. z.B. Mittell 2006). So ermöglicht die narratologische Perspektive, Fernsehserien in Erzähltraditionen zu verankern, die weit vor die Erfindung des Fernsehapparates bis hin zum Fortsetzungs-Roman oder dem Stummfilm-Serial zurückreichen (vgl. u.a. Mielke 2006). Auch Hickethier (1991b) und Faulstich (1994) verweisen bereits auf Traditionen seriellen Erzählens in anderen Künsten und Medien.

schwieriger wird, eine valable Medienspezifik aus den Strukturen des Sendefernsehens oder der technischen Beschaffenheit des Fernsehapparats abzuleiten (vgl. Spigel / Olsson 2004; Miller 2010).

Vom manipulierten Zuschauer zum autonomen Nutzer: Konzepte des Zuschauers im Wandel

Ein dritter Pfad der Theoriegeschichte der Serie reicht gewissermaßen qua Definition über eine fernsehspezifische Befragung von Serien hinaus, stellt er doch den Rezipienten in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Galt der Zuschauer im Rahmen der kritischen Fernsehtheorie als passiv und manipulierbar, so führten spätestens Theorieansätze im Kontext der Cultural Studies den Gegenentwurf eines autonomen Zuschauers ein, der nicht den televisuellen Banalitätseffekten erliegt, sondern produktiv, ironisch oder gar subversiv mit den Serien und den darin angelegten Welt- und Wertvorstellungen umgeht (vgl. Ang 1985; Fiske 1987; Winter 1995). Damit erfährt die Frage «Wie wirken Fernsehserien auf den Zuschauer?» eine folgenreiche Umkehrung: Anders als in den 1950er Jahren geht es weniger darum, was die Fernsehserie mit dem Zuschauer macht, als vielmehr darum, was der Zuschauer mit der Serie macht. Als prominentes Beispiel einer ironisierenden, sogenannten «guilty-pleasure»-Rezeptionsweise lässt sich der schwedische Regisseur Ingmar Bergman zitieren, der in den 1980er Jahren über die US-amerikanische Serie DALLAS (CBS 1978–1991) gesagt haben soll:

Es ist so faszinierend schlecht, dass ich keine Folge versäume. Die Handlung ist abstrus und unlogisch, die Kameraführung grauenhaft, die Regie entsetzlich, und unglaublich viele schlechte Schauspieler und Schauspielerinnen spielen unglaublich schlecht. Aber es ist irre faszinierend!

(zit. n. Wiegard 1999, 76)

Während Bergmans Haltung zu DALLAS gleichermaßen von Faszination und Ablehnung geprägt ist, scheinen die Zuschauer heutiger Qualitätsserien eine solch ironisierende Rezeptionshaltung kaum mehr für sich zu beanspruchen. Eine affirmative Rezeption steht gegenwärtig offenbar nicht mehr im Widerspruch zum Selbstverständnis eines kritischen und anspruchsvollen Fernsehzuschauers.¹¹ Dies bekundet – gleichsam in

11 Neben Filmemachern bekennen sich nun auch Fernsehwissenschaftler zu ihrer Begeisterung für einzelne Serien und unterlaufen damit die ehemals gesetzte Trennung von kritisch-wissenschaftlicher Analyse und Fantum. Unter dem Begriff «Aca-Fan» hat Matt Hills (2002) diese Fankultur konzeptualisiert, zu dessen bekanntesten Vertretern im amerikanischen Raum der Medien- und Fernsehwissenschaftler Henry Jenkins mit seinem Blog «Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins» (<http://www.henryjenkins.org/>) zählt.

symmetrischer Spiegelung zu Bergmans DALLAS-Kommentar – die Äußerung des französischen Experimentalfilmers Chris Marker, der vor einigen Jahren gestand, er gehe nur noch selten ins Kino und schaue sich stattdessen lieber Fernsehserien an.¹² Dass sich in jüngster Zeit etablierte Autorenfilmer öffentlich zum Serienkonsum bekennen, und dies nicht mehr im ehemals vorherrschenden Modus der *confessio* oder mit der Bergmanschen Ironie, mag einerseits an der zunehmenden sozialen Akzeptanz des Quality-TV liegen. Darüber hinaus wäre zu hinterfragen, inwiefern solche Rezeptionshaltungen auch durch textuelle Strategien jüngerer Qualitätsserien antizipiert und gefördert werden. So scheint Produktionen wie DESPERATE HOUSEWIVES (ABC seit 2004) oder SEX AND THE CITY (HBO 1998–2004) bereits eine ironische Brechung eingeschrieben, die sich in Beobachterpositionen zweiter und dritter Ordnung manifestiert: Jede Äußerung und jedes Verhalten der Figuren wird distanzierend beobachtet, durch die Erzählerstimme kommentiert und im Gegenzug wiederum von den Figuren selbstreflexiv-theatral inszeniert. Eine kritische Haltung zum Geschehen, die in den 1980er und 1990er Jahren noch vornehmlich als Leistung des Zuschauers theoretisiert wurde, verlagert sich damit einerseits in die Serientexte selbst. Andererseits potenzieren die partizipatorischen Möglichkeiten des Internets die Interaktionsmöglichkeiten der Zuschauer, die nun zunehmend auch als «Nutzer» adressiert sind (vgl. Jenkins 1992 und 2006).

Nach-Denken über Serien und serielle Formen: Zur Konzeption des vorliegenden Bandes

Die hier skizzierten Verlaufslinien einer Theoriegeschichte der Serie durchmessen auch das Diskursfeld, in dem sich die Beiträge des vorliegenden Bandes verorten. Dessen Konzeption knüpft an einige dieser theoriegeschichtlichen Verschiebungen und Tendenzen an. So bildet vor allem der Befund, dass sich Serien im «post-televisuellen» Zeitalter nicht mehr allein aus fernsehimmanenter Perspektive betrachten lassen, einen zentralen Ausgangspunkt der hier zusammengeführten Überlegungen. An die Stelle einer fernsehspezifischen Herangehensweise, die das Verständnis von Fernsehen auf statische Merkmale festlegt, möchte der Band eine dynamische Perspektive eröffnen, die aufzuzeigen vermag, wie sich Fernsehserien im Wechselspiel mit anderen Medien sowie in Abhängigkeit technologischer Entwicklungen fortlaufend neu konfigurieren. Vor diesem

12 Vgl. Douhaire, Samuel / Rivoire, Annick (2003) «Rare Marker». In: *Libération* v. 5.3.2003 [<http://next.liberation.fr/cinema/0101466984-rare-marker> (Zugriff am 20.01.2011)].

Hintergrund sei hier vorgeschlagen, den Wandel aktueller Serien aus dem Kontext einer erweiterten Medien- und Kulturgeschichte des Seriellen in den Blick zu nehmen – eine Perspektive, die durch den titelgebenden Begriff der «Seriellen Formen» konzeptuell gerahmt wird. «Serielle Formen» – verstanden als Formen der Wiederholung, Reihung, Verdoppelung und Variation – manifestieren sich ja nicht nur im Fortsetzungsformat, wie es Literatur, Radio und Fernsehen hervorgebracht haben, sondern prägen mediale und künstlerische Praktiken seit jeher. Damit gerät das Serielle auch als strukturelles Prinzip, als Publikations-, Erzähl- und Kompositionsverfahren in den Blick. Die konzeptuelle Klammer der «Seriellen Formen» bedeutet für den vorliegenden Band also eine Erweiterung des Serialitätsbegriffs wie auch des Gegenstandsbereichs über US-amerikanische Prime-Time-Serien hinaus. Untersucht werden nicht nur Serienformate des Fernsehens, sondern auch Stummfilm-Serials, Online-Serien und Formen der Remedialisierung (vgl. Bolter / Grusin 1999) wie Sequels, Remakes und Literaturverfilmungen.

Solch eine erweiterte Perspektive scheint gleich in dreierlei Hinsicht produktiv für das Nachdenken über Serien: Erstens erlaubt diese Öffnung auch historische Varianten von Serienformaten in der Literatur und im frühen Kino in den Blick zu nehmen und aus einer medienhistorischen Perspektive zu befragen, die über die Fernsehgeschichte im engeren Sinn hinausreicht. Geschichte und Wandel der Fernsehserie werden damit gewissermaßen als Funktionsgeschichte des Seriellen in Kunst und Kultur lesbar. Zweitens ermöglicht die gedankliche Klammer von der Serie zur Serialität, diese als medienübergreifende Prozesse zu perspektivieren und serielle Dramaturgien und Bildstrukturen in anderen Medien und Künsten in Anschlag zu bringen. Drittens bietet diese Begriffs- und Gegenstandsöffnung Gelegenheit, die Wechselwirkungen von Fernsehserie und Serienkultur auch in ihrem globalen Wirkfeld zu reflektieren.

Angesichts des weiten Spektrums, das mit dem Bogen von Fernsehserien zu seriellen Formen aufgespannt ist, zielt der Band weder auf Vollständigkeit noch auf eine vereinheitlichende Lesart, sondern bemüht sich vielmehr um ein produktives Nebeneinander verschiedener Perspektiven und Disziplinen. Neben Ansätzen der Film- und Fernsehwissenschaft sind hier Forschungsergebnisse der (Medien-)Philosophie, Romanistik, Semiotik und Kulturwissenschaft versammelt, die einander befruchtend gegenübergestellt werden. Nicht zuletzt ist es ein besonderes Anliegen, die im deutschen Sprachraum noch relativ junge wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Qualitätsserien voranzutreiben und mit internationalen Forschungsansätzen, vor allem jenen der angelsächsischen *Television* und *Media Studies*, enger zu verknüpfen.

In Anbetracht der oben skizzierten Fokus- und Paradigmenverschiebungen jüngerer Seriediskurse geht der vorliegende Band auf methodischer Ebene zudem davon aus, dass sich die Serienforschung nicht damit begnügen kann, Qualitätsserien als vermeintlich «neue» und «bessere» Form von TV-Serien zu feiern und gegen andere Formen des Fernsehens auszuspielen. Ebenso wie *MAD MEN* sich über selbst- und medienreflexive Verweise fortlaufend in Bezug zur eigenen Mediengeschichte setzt, sei hier vielmehr ein Nach-Denken über Serien und Serialität angeregt, das sich als Teil eines theoriegeschichtlichen Wandels begreift und diesen in seiner Arbeit an theoretischen Begriffen und Konzepten auch reflektiert. Ein solches Nach-Denken wäre, wie die Schreibweise markiert, immer auch im Sinne einer zeitlichen Nachträglichkeit zu verstehen. Bezeichnenderweise praktizieren (fast) alle der hier versammelten Beiträge eine solche Form der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, insofern sie an Annahmen und Konzepte älterer Serientheorien anknüpfen, nicht selten, um diese einer Revision zu unterziehen oder sie durch Ausdifferenzierungen zu aktualisieren und zu erweitern.

Eine gewisse Nachträglichkeit prägt den vorliegenden Band schließlich auch in einem konkret-zeitlichen Sinne. Er geht auf die Tagung «Serielle Formen / Serial Forms» zurück, die im Juni 2009 am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich stattgefunden hat, und versteht sich in erster Linie als Dokumentation dieser Zusammenkunft. Die im Rahmen der Tagung geführten Diskussionen sind – soweit es den Autorinnen und Autoren sinnvoll erschien – in die überarbeiteten Beiträge eingeflossen und haben sich auch in der Konzeption des Bandes niedergeschlagen. Neu für die Publikation hinzugekommen sind Texte von Rudmer Canjels, Dana Frei, Susanne Schmetkamp und Rainer Winter.

Der vorliegende Band gliedert sich in vier Teile, die thematisch wie methodisch eng aufeinander bezogen sind. Dramaturgisch ist der Aufbau so gestaltet, dass er einer zunehmenden Erweiterung des Serienbegriffs folgt: vom Serienformat im Fernsehen hin zu Formen des Seriellen in anderen Medien, Epochen und Kulturkreisen. Freilich lässt dieses Ordnungsmuster – je nach Interessenlage und Fokus – auch anders geleitete Lektürewege zu, die diverse Querverbindungen, Bezüge und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Beiträgen erkennen lassen.

Der *erste Teil* des Bandes versammelt Texte, die dem Wandel der US-amerikanischen Serienlandschaft aus einer zusammenschauenden Perspektive, wenn auch unter jeweils spezifischer Akzentuierung, nachgehen. So knüpfen die ersten beiden Aufsätze an Befunde der Erzählforschung an. Ursula Ganz-Blättler eröffnet die narratologische Perspektive mit ihrem Beitrag «*Sometimes against all odds, against all logic, we touch.*» Kumu-

latives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in *Lost* und *GREY'S ANATOMY*. Am Beispiel der beiden amerikanischen Produktionen legt sie dar, wie voraus- und zurückschauende Handlungsbögen als narrative Strategien der Wissensakkumulation und der Zuschauerbindung eingesetzt werden. Über die pointierte Frage *How Much Serial Is in Your Serial?* bemüht sich Greg M. Smith um eine Ausdifferenzierung der unterdessen kanonischen Unterscheidung von Fortsetzungs- und Episodenserie (vgl. Blanchet in diesem Band). Um die Grenzen einer allzu starren Anwendung dieser Kategorien aufzuzeigen, führt Smith zahlreiche Beispiele von Serien an, die seriales und episodales Erzählen miteinander kombinieren. Methodisch zielt sein Ansatz darauf, aktuelle Produktionen als dynamische Aushandlungsprozesse zwischen den Anforderungen serialer und episodaler Strukturen zu konzeptualisieren. Vor diesem Hintergrund werden Figurenstereotype wie der «Dummkopf» in der Sitcom oder das «Arschloch» im Drama als Strategien der Serien erkennbar, miteinander konkurrierende Forderungen nach Kohärenz und Variation auszutarieren. Auch Lorenz Engells Beitrag *Erinnern/Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens* beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Bekanntem und Neuem in US-amerikanischen Serien und hebt dabei auf die mediale Ebene dieser Konstellationen ab. Mit Rückgriff auf systemtheoretische Ansätze schlägt er vor, Fernsehserien als spezifische Form televisiver Gedächtnisleistungen zu untersuchen, welche sich über die Unterscheidung von Erinnern und Vergessen konstituieren. Entlang dieser Differenz entwickelt Engell eine eigene Taxonomie der Fernsehserie, die sich auch historiografisch lesen lässt: Während klassische Episoden- oder Fortsetzungsserien Erinnern und Vergessen als konfligierende Tendenzen zueinander in Beziehung setzen, wird deren Verhältnis in postmodernen Produktionen wie *MIAMI VICE* (NBC 1984–1990) oder *TWIN PEAKS* (ABC 1990–1991) reflexiv gewendet. Jüngere Serien wie *THE SOPRANOS* oder *LOST*, so Engell, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie die Differenz von Erinnern und Vergessen selbst in Zweifel ziehen und somit Paradoxien des Erinnerungsprozesses freilegen. Die Problematik von Erinnern und Vergessen überträgt Jason Mittells Beitrag *Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien* auf die archivarische Funktion von Serien-DVDs. Ausgehend von persönlichen Erinnerungen an die Archivierung von TV-Serien auf Videobändern in den 1980er Jahren weist Mittell darauf hin, dass die Herausgabe von DVD-Boxen nicht nur neue Möglichkeiten der Aufbewahrung von und des Zugriffs auf Fernsehserien bereitstelle, sondern auch die Distributions- wie Rezeptionsformen und damit die kulturelle Vorstellung von Fernsehen nachhaltig verändere. Mit dem Aufkommen der Boxen ist ein Wandel der Distributionsformen vom System des *flow* zum *publishing* zu verzeichnen,

der mit einer bildungskulturellen Aufladung des Serientextes einhergeht. In dieser Aufwertung sieht Mittell nicht zuletzt eine Chance für die Wissenschaft: Erst mit DVD-Ausgaben sei die Voraussetzung geschaffen, Fernsehserien als geschlossene Werke hinsichtlich ihrer Komplexität zu untersuchen. Fragen zum Zusammenhang von Serientext und Rezeption widmet sich Rainer Winter. In seinem Beitrag «*All Happy Families*». *THE SOPRANOS und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert* «outet» er sich als Fan der Mafia-Serie und zeigt, wie die Verknüpfung von Fanperspektive und wissenschaftlicher Theoriearbeit in der Tradition der Cultural Studies produktiv gemacht werden kann. Am Beispiel von *THE SOPRANOS* überträgt er das Konzept einer lustvoll-spielerischen und damit potenziell emanzipatorischen *Television Culture*, wie sie der Fernsehwissenschaftler John Fiske für die 1980er Jahre entwirft, auf heutige Rezeptionskontexte. Angesichts der gesteigerten Komplexität, Vielschichtigkeit und Intertextualität jüngerer Serien plädiert er dafür, die traditionell auf den Zuschauer fokussierte Perspektive der Cultural Studies um ästhetische Fragestellungen und textuelle Analysen zu erweitern.

Mittells sowie Winters Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung der ästhetisch-textuellen Dimension neuerer Serien leitet fließend zum **zweiten Teil** des Bandes über, der eine Reihe von Fallstudien jüngerer Qualitätsserien versammelt und damit eine Hinwendung zu «Close Readings» und textuellen Analysen verzeichnet. Programmatisch für diese Fokusverlagerung steht der Beitrag von Mitherausgeberin Tereza Smid «*Keine Angst, Sie verpassen nichts!*»-Zur Kameraarbeit in den beiden Krankenhaus-Serien *ER* und *GREY'S ANATOMY*. Über einen Vergleich der Kameraarbeit in den beiden Serien lotet sie aus, wie diese zur Konstruktion einheitlicher Räume und Verknüpfung verschiedener Handlungsstränge beiträgt. Überdies legt Smids Analyse die charakteristischen Kamerastile beider Serien frei: Zielt die eher dokumentarisch angelegte Kamera in *ER* (NBC 1994–2009) auf die Vermittlung von Wirklichkeitsbezügen, legt die hochstilisierte Ästhetik von *GREY'S ANATOMY* (ABC seit 2005) ihre Konstruktionsweise selbst- und medienreflexiv offen. Es folgt eine Reihe von Aufsätzen, die sich – wenn auch vor unterschiedlichem Theoriehorizont – um Themen wie Empathie, Identifikation sowie damit verbundene Figurenkonstruktionen und Erzählperspektiven gruppieren. Den Auftakt macht Britta Hartmann mit ihrem Beitrag *THIRTYSOMETHING: Alltag, multiperspektivisch*, in dem sie die Familienserie der 1990er Jahre als Laboratorium sozialer Beziehungen ausweist. Die spezifische «Qualität» einer Serie wie *THIRTYSOMETHING* (ABC 1987–1991), so spitzt Hartmann ihre These mit pointiertem Seitenblick auf die Nobilitierungsrhetorik aktueller Serientexte zu, sei nicht allein über ihre Leinwand-Ästhetik oder

ihr ironisches Spiel mit Anleihen bei der Film- und Fernsehgeschichte zu erklären, sondern begründe sich auch und vor allem in den kommunikativen Angeboten, über die sich die Serie als Sehnsuchtsort zwischenmenschlicher Begegnung präsentiere. An einer detaillierten Analyse zeigt sie auf, wie die Komplexität kommunikativer Situationen über den Wechsel von Fokalisierungen und Erzählperspektiven vermittelt und zum Nachvollzug angeboten wird. Ähnlich wie Hartmanns Analyse weist auch Margrethe Bruun Vaages Charakterstudie einer Kult-Figur auf die Grenzen bisheriger Identifikations- und Empathiemodelle hin. Unter dem Titel *Our Man Omar: Warum die Figur Omar Little aus THE WIRE so beliebt ist*, legt sie mit Hilfe kognitivistischer Theorieansätze die Sympathienlenkung um die Figur des schwulen Gangsters dar. Diese übernehme, so Bruun Vaages These, in der komplexen Erzählstruktur von *THE WIRE* (HBO 2002–2008) die Funktion einer «fiktionalen Befreiung»: Durch ihre eher überhöhte Darstellung setzt sich die Figur vom dominierenden sozialrealistischen Grundton der Serie ab und bietet eine momentane Erleichterung, die uns für eine Weile aufatmen lässt. Auch Susanne Schmetkamps Beitrag *Das Bedürfnis nach Integrität: Über die ethischen Implikationen in MAD MEN* hinterfragt, inwiefern wir Sympathie für unmoralisch handelnde Figuren empfinden können. Geleitet von philosophischen Konzepten der Integrität argumentiert sie, *MAD MEN* reflektiere das Streben nach Selbsttreue sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene. Während auf der Erzählebene insbesondere die Figur des Don Draper ein solches Streben verkörpert, spiegelt sich der Prozesscharakter der Integrität für Schmetkamp zudem in der offenen und potenziell unendlichen Form der Fernsehserie. Von Omar Little über Don Draper führt die Befragung solcher «unmoralischer» Serienfiguren schließlich zu Dexter Gordon aus der gleichnamigen Serie *DEXTER* (Showtime seit 2006). Ebenfalls mit Blick auf Identifikationsprozesse fragt Wolfgang Hagen in seinem Beitrag: Wie kann ein Serienkiller als ein vertrautes Gegenüber des Zuschauers etabliert werden? Unter dem Titel *Dexter on TV: Das Parasoziale und die Archetypen der Serien-Narration* lotet Hagen das Zusammenspiel von Figur, seriellen Format und kollektivem Fernsehgedächtnis aus. Seine an C. G. Jung anknüpfende Analyse kennzeichnet Dexter als Figur, die gespalten ist zwischen ihrem Schatten-Selbst und einem Ich, «das «normal» sein will, aber es nicht sein kann». Selbst für den Zuschauer, der über Dexters Voice-over-Stimme hinter die Fassade blickt, die dieser seiner Umwelt vorgaukelt, bleibe jedoch ungewiss, ob es sich dabei nur um eine Täuschung handelt. Vom Serienkiller leitet der Band zu Todesdarstellungen in neueren Produktionen über. Mit Jens Eders Beitrag *Todesbilder in den Fernsehserien CSI und SIX FEET UNDER* verlagert sich zugleich das Erkenntnisinteresse

se auf die Frage, inwiefern Fernsehserien Einfluss auf gesellschaftliche Wert- und Normvorstellungen nehmen können. Seit etwa zehn Jahren, so Eder, sei ein Boom der Todesmotivik in erfolgreichen US-Serien zu verzeichnen. Diese Beobachtung nimmt er zum Anlass für eine motivbezogene Analyse der beiden Serien *CSI* (CBS seit 2000) und *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005), die insbesondere den von Medienkritikern geäußerten Vorwurf überprüft, inwiefern Todes-Darstellungen sich auf gesellschaftliche Vorstellungen vom Tod niederschlagen. Über eine vergleichende Analyse legt Eder dar, wie unterschiedlich die beiden Serien mit der Thematik umgehen, und widerlegt damit pauschalisierende Aussagen zu den gesellschaftlichen Auswirkungen von Todesdarstellungen. Auch Dana Freis Aufsatz geht dem Wirkungs- und Reflexionspotenzial jüngerer Serien auf gesellschaftliche Normvorstellungen nach. Unter dem Titel *Verhandlungen um Queerness: QUEER AS FOLK und THE L WORD als kulturelle Foren* erörtert sie, inwiefern Serien – als regelmäßig und über einen langen Zeitraum rezipierte Medienprodukte – zu kulturellen Foren werden können, die bestehende Norm- und Wertvorstellungen zu sexueller Andersartigkeit nicht nur spiegeln, sondern auch verändernd darauf zurückwirken. Mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse von *QUEER AS FOLK* (GB, Channel 4 1999–2000; USA, Showtime 2000–2005) und *THE L WORD* (Showtime 2004–2009) zeichnet sie Strategien nach, über die heteronormative Vorstellungen verhandelt und herausgefordert werden.

Von den Fallstudien erweitert sich die Perspektive im dritten Teil um serielle Formen im Kino und Internet. Damit wird das Phänomen von TV-Serien aus dem Kontext einer epochen- sowie medienübergreifenden Kulturgeschichte des Seriellen in den Blick genommen, wobei den wechselseitigen Beeinflussungen von TV-Serien und Fortsetzungsformaten im Kino ein besonderer Fokus gewidmet ist. Ganz in diesem Sinne untersucht Rudmer Canjels filmhistorischer Beitrag *Vom Beiprogramm zum Hauptprogramm: Distribution und Transformation US-amerikanischer Stummfilmserials in den Niederlanden* die kulturelle Zirkulation früher Kino-Serials zwischen den USA und Europa. Am Beispiel der Distributions- und Aufführungspraktiken in den Niederlanden argumentiert Canjels, frühe Kino-Serials zeichneten sich durch ihre besondere Anpassungsfähigkeit aus. Mehr noch als Langspielfilme wurden sie in den 1910er und 20er Jahren den Vorlieben und Rezeptionsgewohnheiten des lokalen Publikums angepasst. In historisch umgekehrter Fragerichtung loten Christian Jankiewicz und Tanja Weber aus, inwiefern die im neuen Serienformat entwickelten Formen und medialen Strategien zum ästhetischen Einflussfaktor (und zur Herausforderung) für den Spielfilm werden. In ihrem Aufsatz

Die Cineserie: Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino zeichnen sie die historische Entwicklung von Filmserien in den USA und Europa nach. Darüber hinaus untersucht ihr Beitrag das Verhältnis von Sequels und Blockbuster-Kino sowie die Affinität der Cineserie zu spezifischen Genres wie dem Fantasy-Film und reflektiert die gesellschaftlichen Wertzuschreibungen, die diese Produktionsform erfährt. Um eine semiotische Theoretisierung serieller Formen in verschiedenen Medien bemüht sich Nicola Dusi in seinem Beitrag *Remaking als Praxis: Zu einigen Problemen der Transmedialität*, der Transformationsformate wie das Remake aber auch textuelle Wiederholungsstrukturen in den Blick nimmt. Aufbauend auf Umberto Ecos vielzitierten Überlegungen zum Innovationspotenzial des Seriellen schlägt Dusi vor, Remakes nicht mehr so sehr über die hierarchisierten Kategorien von Original und Nachahmung zu betrachten, sondern vielmehr als dynamische Übersetzungsprozesse – und damit als intertextuelle sowie transmediale Relationen – zu beschreiben. Auch Glen Creebers Beitrag zu Internet-Serien weist über einen fernsehzentrierten Umgang mit seriellen Formen hinaus. Unter dem Titel *Online-Serien: Intime Begegnung der dritten Art* untersucht er Formate wie die Web-Cam-Serie *JenniCam* oder den Video-Blog von «Emokid21Ohio», die auf Videoplattformen wie YouTube zu sehen sind. Mit der für sie typischen Ästhetik der Unmittelbarkeit, so Creebers These, knüpfen diese Serienformate in vielerlei Hinsicht an Praktiken und Diskurse des frühen Fernsehens an. Zugleich jedoch steigern sie eine solche televisuelle Ästhetik der Intimität mit den Mitteln des Internets – nicht zuletzt, so argumentiert Creeber, um sich vom «filmischen Look» zeitgenössischer Qualitätsserien abzusetzen.

Ebenso wie serielle Formen mediale Grenzen überschreiten, unterlaufen sie mit zunehmender Tendenz nationale und kulturelle Grenzen. Galten weltweit erfolgreiche Serien wie *DALLAS* in den 1970er und 80er Jahren als untrügliches Zeichen eines US-amerikanischen Kulturimperialismus, stellt sich die Frage nach der Dominanz amerikanischer Serien heute unter anderen Vorzeichen. Zum einen haben sich seit den 1990er Jahren auch Serienformate anderer Kulturkreise wie die lateinamerikanische Telenovela weltweit durchsetzen können und wurden zu einflussreichen, in aller Welt adaptierten Formaten. Darüber hinaus ermöglicht das Zeitalter digitaler und potenziell weltweiter Distributionswege den Zugriff auf eine Vielzahl von Serien, so dass sich Nutzer über die Programmgestaltung der Fernsehanstalten ihres Sprach-, Kultur- und Senderraums hinwegsetzen und die Einflussfaktoren fast beliebig umkehren können. Um auf das globale Wirkungsfeld aktueller Serienkulturen zu verweisen, fokussieren die Beiträge des **vierten Abschnitts** Serienkulturen in Lateinamerika, Spanien und der Schweiz.

Dass sich Serialität in Lateinamerika nicht auf das weltweit erfolgreiche Phänomen der Telenovela reduzieren lässt, beweist Seraina Rohrerers Beitrag *La India María: Das Spiel mit einer stereotypen (Helden-)Figur der mexikanischen Populärkultur*. Am Beispiel der indigenen Figur *La India María*, die seit den 1960er Jahren zu einem festen Bestandteil mexikanischer Populärkultur avanciert ist, verfolgt sie die Zirkulationen serieller Figuren über Spielfilme und Serien verschiedener Genres hinweg. Die beständige Wiederkehr von *La India María* modelliert Rohrer über Konzepte medialer Stereotypen und zeigt auf, wie sich diese über Rückgriffe auf Archetypen der mexikanischen Mythologie konstituieren. Mit seinen Betrachtungen zum Film- und Fernsehessen im Spanien der *transición* richtet auch Jörg Türschmann den Blick auf eine hierzulande noch wenig erforschte Fernseh- und Serienkultur. Im Zentrum seiner Ausführungen zu *HISTORIAS PARA NO DORMIR: Eine frühe spanische Fernsehserie* steht die schillernde Figur des Narciso Ibáñez Serrador, der als Drehbuchautor, Regisseur, Moderator und Schauspieler für zahlreiche Formate, darunter Spielshows und fiktionale Serien, verantwortlich zeichnete und zu den wichtigsten Erneuerern der post-franquistischen Fernsehlandschaft gehört. An der 1965–1982 ausgestrahlten TVE-Serie *HISTORIAS PARA NO DORMIR* («GESCHICHTEN, DIE DEN SCHLAF RAUBEN») legt Türschmann dar, wie Serrador auf ironisch-vergnügli- che Weise Bezug auf die politische Situation der Zeit nimmt und dabei in doppelbödiger Kritik auch die Rolle des Fernsehens hinterfragt. Das von der Mitherausgeberin Julia Zutavern geführte Interview mit Michel Bodmer, seit 2004 Leiter der Redaktion «Film und Serien», liefert Einblicke in die Einkaufs- und Sendepraktiken des öffentlich-rechtlichen Schweizer Fernsehens. Unter dem Titel «*Der Sport ist der natürliche Feind der Serie*» schildert Bodmer unter anderem, wie sich der Trend der amerikanischen Qualitätsserien im Schweizer Fernsehen bemerkbar macht.

Wenn der vorliegende Band in Form eines Dialogs mit Ausblick auf die Praxis schließt, so nicht zuletzt deshalb, weil sich diese Zusammenstellung ihres offenen und vorläufigen Charakters bewusst ist. Viele der aufgeworfenen Fragen lassen sich schon deshalb nicht abschließend beantworten, weil die untersuchten Serien teilweise weiterhin geschrieben, produziert und ausgestrahlt werden. In diesem Sinn gilt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit seriellen Formen, was auch für (fast) jede Serie gilt: «Fortsetzung folgt!». Im Sinnbild dieser Metaphorik bleibt zu hoffen, dass dieser Band zu weiteren «Folgen» der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fernsehserien anrege und damit auch einen Beitrag zu der über mehrere Staffeln angelegten Erfolgsserie «Serienforschung» leiste.

Literatur

- Adelmann, Ralf / Hesse, Jan O. / Keilbach, Judith / Stauff, Markus / Thiele, Matthias (Hg.) (2001) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK.
- Adorno, Theodor W. (1954) «How to Look at Television». In: *The Quarterly of Film, Radio and Television* 3; S. 23–25.
- (1971) *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; S. 50–68.
- Allen, Robert C. (1985) *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- (Hg.) (1995) *To Be Continued....: Soap Operas Around the World*. London / New York: Routledge.
- Ang, Ien (1985) *Watching DALLAS: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Blättler, Christine (Hg.) (2010) *Kunst der Serie: Die Serie in den Künsten*. München: Fink.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1999) *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Brunsdon, Charlotte (1990) «Problems with Quality». In: *Screen* 31,1; S. 67–90.
- (1998) «Television: Aesthetics and Audiences». In: *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Hg. v. Patricia Mellencamp. Bloomington: Indiana University Press; S. 59–72.
- Butler, Jeremy G. (2011) «Smoke gets in your eyes: Historicizing Visual Style in MAD MEN». In: Edgerton 2011; S. 55–71.
- Cavell, Stanley (2001) «Die Tatsache des Fernsehens». In: Adelmann / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele 2001; S. 125–164. [Zuerst englisch als Cavell, Stanley (1982) «The Fact of Television». In: *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Science*, 111,4; S. 75–96.]
- Eco, Umberto (1988) «Die Innovation im Seriellen». In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München / Wien: DTV; S. 155–180. [Zuerst italienisch als: Eco, Umberto (1984) «Tipologia della ripetizione». In: *L'immagine al plurale: Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Hg. v. Francesco Casetti. Venezia: Marsilio; S. 19–36.; auch erschienen als: Eco, Umberto (1989) «Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien». In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam; S. 301–324.]
- Edgerton, Gary (Hg.) (2011) *MAD MEN: Dream Come True TV*. London: I.B. Tauris.
- Faulstich, Werner (1982) *Ästhetik des Fernsehens: Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel «Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen» (1976) von Joseph Sargent*. Tübingen: Narr.
- (1994) «Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht». In: Giesenfeld 1994; 46–54.
- (2008) *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: UBT.
- Feuer, Jane (2003) «Quality Drama in the US: The New «Golden Age»?». In: *The Television History Book*. Hg. v. Michele Hilmes. London: BFI; S. 98–102.
- (1984) «The MTM Style». In: *MTM «Quality Television»*. Hg. v. Jane Feuer, Paul Kerr & Tisa Vahimaji. London: BFI; S. 32–60.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London / New York: Routledge.
- Frey-Vor, Gerlinde (1992) «Erzählen ohne Ende: die Soap Opera. Die Evolution der Soap Opera und Telenovela». In: *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programmin-*

- stitution und Marktkonkurrenz*. Hg. v. Knut Hickethier. Frankfurt a.M.: Lang; S. 209–216.
- Giesenfeld, Günther (Hg.) (1994) *Endlose Serien: Serialität in den Medien*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann.
- Hickethier, Knut (1991a) «Apparat – Dispositiv – Programm: Entwurf einer Programmentheorie am Beispiel des Fernsehens». In: *Medien/Kultur: Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Hg. v. Siegfried Zielinski & Knut Hickethier. Berlin: Wissenschaftsverlag V. Spiess; S. 421–447.
- (1991b) *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft.
- (1995) «Dispositiv Fernsehen: Skizze eines Modells». In: *Montage AV* 4,1; S. 63–84.
- Hills, Matt (2002) *Fan Cultures*. London / New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York / London: Routledge.
- (2006) *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York / London: New York University Press.
- Katz, Anne Rose (1960) *Wer einmal vor dem Bildschirm saß*. Düsseldorf: Econ.
- Kirchmann, Kay (2010) «Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück: Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien». In: «Previously On...» *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Hg. v. Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Fink; S. 61–72.
- Krämer, Peter (1996) «The Lure of the Big Picture: Film, Television and Hollywood». In: *Big Picture, Small Screen: The Relations between Film and Television*. Hg. v. John Hill & Martin McLoone. Luton / Bedfordshire: Libbey Media; S. 9–46.
- Leverette, Marc / Ott, Brian L. / Buckley, Cara Louise (Hg.) (2008) *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York / London: Routledge.
- McCabe, Janet / Akass, Kim (Hg.) (2007) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- Mielke, Christine (2006) *Zyklisch-serielle Narration: «Erzähltes Erzählen» von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Mikos, Lothar (1994a) *Fernsehen im Erleben der Zuschauer: Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin / München: Quintessenz.
- (1994b) *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MakS.
- (2002) «Forschungsgeschichte des Fernsehens». In: *Medienwissenschaft: Ein internationales Handbuch der Medientechnik, Mediengeschichte, Medienkommunikation und Medienästhetik*. Hg. v. Wolfgang Frank, Joachim Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig & Erich Straßner. Berlin / New York: De Gruyter; S. 2486–2500.
- Miller, Toby (2010) *Television Studies: The Basics*. London / New York: Routledge.
- Mittell, Jason (2006) «Narrative Complexity in Contemporary American Television». In: *The Velvet Light Trap* 58; S. 29–40.
- Nelson, Robin (2006) ««Quality Television»: «THE SOPRANOS is the best television drama ever... in my humble opinion.» In: *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions* 1,1; S. 58–71.
- Newcomb, Horace (2011) «Learning to Live with Television in MAD MEN». In: Edgerton 2011; S. 101–114.

- Pearson, Roberta (2007) «Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television». In: McCabe / Akass 2007; S. 239–256.
- Penzel, Joachim (2010) *Serielle Malerei: Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes* [<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/974/>] (Zugriff am 25.01.2011).
- Schneider, Irmela (Hg.) (1995) *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sierek, Karl (1991) «Geschichten am Schirm: Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs». In: *Die Magie des Rechtecks: Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*. Hg. v. Georg Haberl & Gottfried Schlemmer. Wien: Europaverlag; S. 59–70.
- Schwaab, Herbert (2010) «Reading Contemporary Television, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens [Rezensionsartikel]». In: *ZfM. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1; S. 135–139.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Spigel, Lynn / Olsson, Jan (Hg.) (2004) *Television after TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham / London: Duke University Press.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age: From HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- (2011) «Foreword: From Rod Serling to Roger Sterling». In: Edgerton 2011; S. xxvii–xix.
- Turner, Graeme / Tay, Jinna (Hg.) (2009) *Television Studies after TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London / New York: Routledge.
- Vargas-Cooper, Natasha (2010) *Mad Men Unbuttoned: A Romp Through 1960s America*. New York: HarperCollins.
- Williams, Raymond (2001) «Programmstruktur als Sequenz oder «flow»». In: Adelman / Hesse / Keilbach / Stauff / Thiele 2001; S. 33–43. [Zuerst englisch in Williams, Raymond (1974) *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.]
- Wiegard, Daniela (1999) *Die «Soap Opera» im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung*. Marburg: Tectum.
- Winkler, Hartmut (1994) «Technische Reproduktion und Serialität». In: Giesenfeld 1994; S. 38–45.
- Winter, Rainer (1995) *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. Köln: Herbert von Halem.